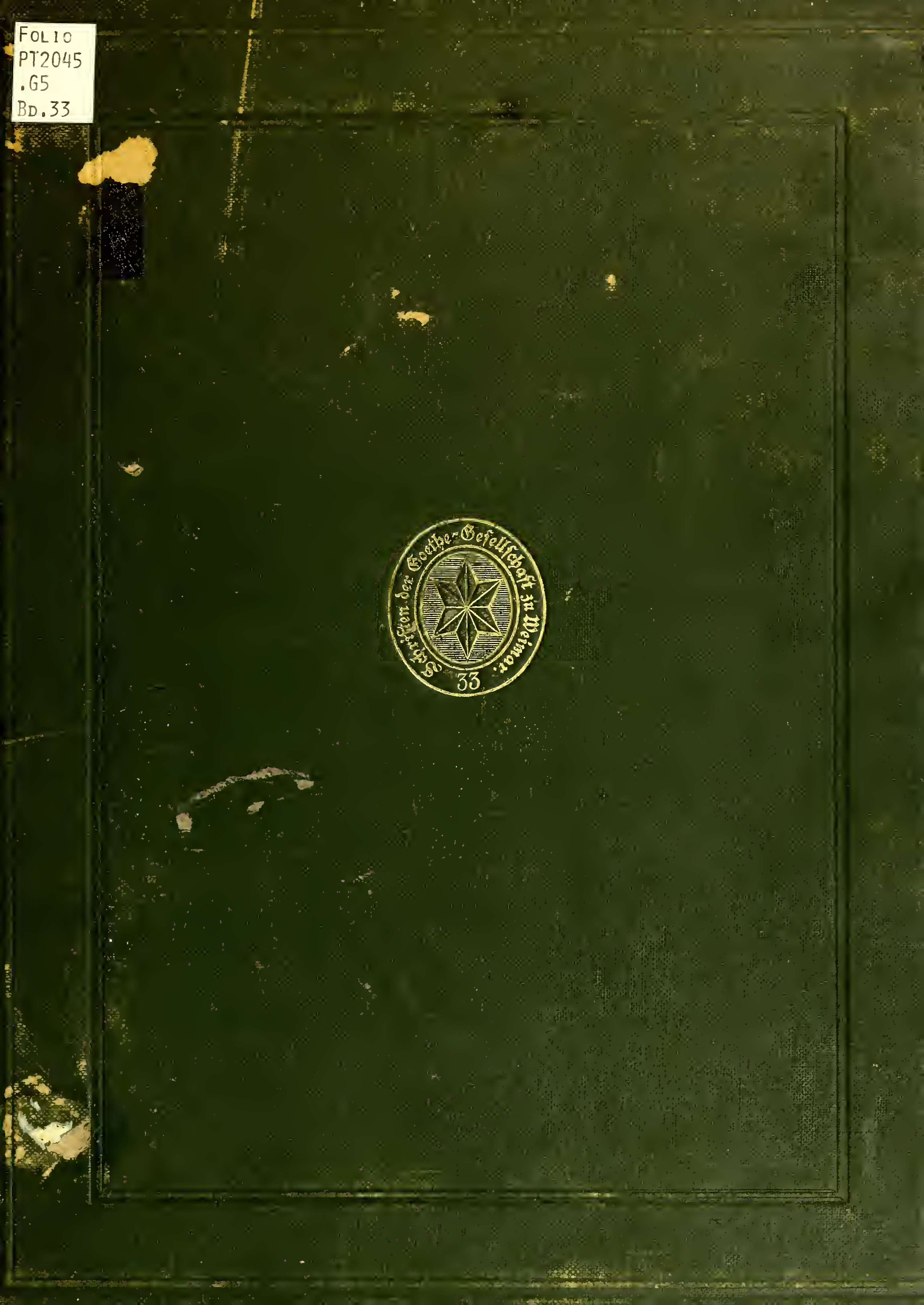


Schriften der Goethe-Gesellschaft zu Weimar.
33

Schriften

der

Goethe-Gesellschaft

Im Auftrage des Vorstandes

herausgegeben

von

Wolfgang von Oettingen

33. Band



Weimar

Verlag der Goethe-Gesellschaft

1918

Zeichnungen

von

Johann Heinrich Meyer

Herausgegeben

von

Hans Wahl

Weimar
Verlag der Goethe-Gesellschaft
1918

Vorwort

Seinen handschriftlichen Nachlaß hat Johann Heinrich Meyer der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar vermacht. Die Papiere ruhen jetzt im Goethe- und Schiller-Archiv. Seinen „wenigen Besitz von Kunstsachen, so eigne Sachen, wie andere, alles was in dieses Fach einschlägt, als Gemälde, Kupferstiche, Zeichnungen pp." bestimmte Meyer der „neu angelegten Sammlung von Gemälden und dergleichen im sog. Jägerhause", dem Vorläufer der Großherzoglichen Museen.]

Das künstlerische Werk Meyers war im Laufe seines Lebens nicht unangetastet geblieben. Einiges hatte er auf der Reise durch die alte Heimat im Jahre 1791 in Zürich zurückgelassen; eine größere Anzahl von Zeichnungen, nicht die besten, war in die Sammlungen des Hausgenossen und Freundes Goethe übergegangen, und 1806 hatte ihn ein schwerer Schlag getroffen: plündernde Franzosen waren nach der Schlacht bei Jena auch in das Haus seines Schwiegervaters, des Kanzlers von Koppenfels, eingedrungen und hatten dort ein „Portefeuille" mit den „besten Zeichnungen" Meyers, deren Wert auf 1000 Reichstaler geschätzt wurde, fortgeschleppt. Die Entwendung dieser Mappe mit den „vorzüglichen Studien" war für Meyers ferneres Leben entscheidend geworden. „Nur mit dem größten Schmerz gedachte er dieses unersetzlichen Verlustes und fügte erzählend hinzu: ‚Nun legte ich auf immer den Pinsel nieder und wählte eine andere Richtung der Studien.'" So berichtet aus Meyers Munde der Jenaer Professor Hand, der als künftiger Herausgeber seiner Schriften zur Kunst dem Alten in letzten Lebenstagen besonders nahe stand.

Auf diese Weise gelangte in der Tat nur Stückwerk in den Museumsbesitz und erlitt dort, da der künstlerische Wert gering erschien und der literarische für die Museumsleitung nicht maßgebend sein konnte, manche Zurücksetzung. Nur Teile wurden in die Sammlung der Handzeichnungen übernommen. Darum durfte anderes ungekannt und unbezeichnet in den Mappen und Kasten der Depots vermutet werden. Weil Heinrich Meyer durch Goethe Weiterleben und Dauerbedeutung empfängt, so waren es ferner die Mittel der Goethe-Literatur, die allein über ihn als Künstler einiges Licht verbreiten konnten. Auch die Verzeichnisse der jährlichen Ausstellungen der Weimarer Zeichen-Akademie (im Geheimen Staatsarchiv) wurden herangezogen und ergaben die Namen von 27 Arbeiten Meyers. Im ganzen konnten so mit literarischen Wegweisern gegen 100 Arbeiten festgestellt werden, die es nun zu finden und zu erkennen galt. Soweit das möglich war, ist es geschehen. Häufig blieben nur die Namen, doch liegen jetzt Zeugnisse künstlerischer Tätigkeit von der Hand des siebzehnjährigen Anfängers, der von Goethe kaum etwas wußte, vor uns, wie von der des dreiundsiebzigjährigen Greises, der, von dem Lebensfreunde durch den Tod verlassen — wahrlich kein Dichter —, die rührend treuen Verse niederschrieb:

„Der Stab sank hin, er liegt im Grabe:
Ich wanke nur, bis ich ihn wieder habe."

Leider bestätigen die Funde durchaus, daß gerade die Vollendungen der Entwürfe, die endgültigen Fassungen letzter Hand, den französischen Plünderern zum Opfer fielen. Wir stehen also vor Resten und suchen aus ihnen ein Bild zu gewinnen.

Infolge der Papier-Not und -Teurung können nur 12 Tafeln geboten werden, und auch diese, obwohl photographisch mit größter Sorgfalt ausgeführt, tragen den Stempel erschwerter technischer Bewältigung. Auf farbige Wiedergabe mußte von vornherein verzichtet werden. So mußte denn überall der Text abrundend und ergänzend einzugreifen versuchen, obwohl auch für ihn eine räumliche Begrenzung geboten war.

Dr. Hans Wahl.

Zu den Zeichnungen von Johann Heinrich Meyer

Wohl in manchem mag beim Lesen des letzten Bandes der Schriften der Goethe-Gesellschaft der Wunsch laut geworden sein, auch einmal den Mann als ausübenden Künstler kennen zu lernen, der als der „Kunstmeyer" den Freunden Goethes sonst nicht fremd ist. Mancher mag sich in der Erinnerung das zusammengetragen haben, was sein Auge von Johann Heinrich Meyers eignen Werken in Weimar gesehen hat, und er wird nur weniges gefunden haben. Gewiß trägt Goethes Haus am Frauenplan schon im Treppenflur den Stempel Meyerschen Geschmacks, und Meyers Iris hält die Decke in gefälligem Oval zusammen, auch das Junozimmer und das Urbinozimmer mit seinen Zierdecken, seinen Leisten und Sopraporten ist in aller Erinnerung. Wer eingehender die Bilder an den Wänden betrachtet hat, dem wird einfallen, daß die Kopie der Aldobrandinischen Hochzeit und freiere Nachbildungen von Werken Raphaels, Domenichinos, Annibale Carraccis u. a. von Meyers Hand stammen, daß schließlich im sogenannten kleinen Eßzimmer zu ihm das Goethebild mehr oder weniger vernehmlich gesprochen hat und das stark ins Breite gezeichnete, nicht sehr erfreuliche Porträt Christianens mit dem kleinen August auf dem Schoße.

Ein Bild der künstlerischen Eigenart Meyers gewinnen wir aus dem Wenigen nicht. Und werfen wir gar einen Blick in die größeren Kunstgeschichten, so finden wir wohl häufig in theoretischen Kapiteln über die Epoche des Klassizismus das bekannte Schmellersche Bild, das den Alten mit dem runden Samtkäppchen darstellt, aber nie die Wiedergabe eines Werkes seiner Hand. Und das ist bezeichnend genug für das Gesamturteil über Heinrich Meyers Stellung in der deutschen Kunstgeschichte: nicht als Künstler, als Fortsetzer alter oder Anreger neuer Richtungen, ist er zu bewerten, sondern als Kunsttheoretiker, als Archäolog und Kunsthistoriker, als Kritiker. Gehört er auch im Ganzen genommen darum in eine literarische Sphäre, die im Lichte Goethes kreist, und mag auch die kunstgeschichtliche Betrachtung mit ihrer Einreihung Meyers recht haben und behalten — eine Künstlergeschichte hat der bescheidene Schweizer doch gehabt und diese ist nicht ohne die innere Tragik der Entsagung verlaufen. Denn auch er, der nie Worte machte über sein Schaffenwollen, ist voll junger Hoffnung hinabgezogen in die ewige Stadt, wo so viele deutsche Künstler Erfüllung ihres Strebens suchten und vor ihm, neben ihm und nach ihm fanden und nicht fanden. —

Als Sechzehnjähriger trat der junge Johann Heinrich in Stäfa, seiner Heimatstadt am Zürcher See, in die Werkstatt Johann Köllas, eines fleißigen handwerksmäßigen Zeichners und autodidaktisch gebildeten Malers, ein. Nach dessen Tode im Jahre 1778 siedelte er, nunmehr entschlossen, Maler zu werden, mit anderen Ateliergenossen nach Zürich über, um bei dem zweiundsiebzigjährigen Lehrer Köllas, Johann Kaspar Füßli, weitere Ausbildung zu empfangen. Dieser als Bildnismaler nicht unverdienstliche Mann mag es gewesen sein, der den jungen lernbegierigen Landsmann mit den Gedankengängen der Winckelmannschen Kunstforderungen und mit den Mengsschen Theorien als erster bekannt machte. Ist er doch selbst als Schriftsteller in höherem Grade zu werten denn als Künstler. Seine fünfbändige ‚Geschichte der besten Künstler in der Schweiz' war grundlegend, in vergangenen Jahren hatte er sich durch die Ausgabe von Raphael Mengs' ‚Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei' (1765) Verdienste erworben, ja, in der Zeit, da Meyer seinen Unterricht bei ihm genoß, hatte er gerade seine Sammlung von ‚Winckelmanns Briefen an seine Freunde in der Schweiz' abgeschlossen (1778). Er selbst stand seit 1758 mit Winckelmann in freundschaftlichem Briefwechsel, und man hat ihm bezeichnenderweise nachgerühmt, daß er „die Kunst nach Grundsätzen zu treiben" suchte. Wohl mag da dem kunstbegeisterten Jüngling manchmal der Satz erklungen sein, den Winckelmann in seiner heftigen Erstlingsschrift, den ‚Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke' in die zopfige Welt hinausschleuderte: „Der einzige Weg für uns, groß,

ja, wenn möglich, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten", und die Aufforderung des großen Wegweisers an die modernen Maler, die „marmorne Manier der griechischen Statuen zu beleben", mag erwogen worden sein. Weit mehr noch jedoch muß dessen ‚Geschichte der Kunst des Alterthums' auf Meyer gewirkt haben; denn während er nach dem Tode des zweiten Lehrers (1782) mehrere Jahre wildwüchsig sich selbst überlassen in Stäfa zubrachte, gewann der Gedanke, nach Rom an die Quellen der Kunst zu pilgern, immer mehr Boden. Im Mai 1784 traf er, praktisch recht ungenügend vorbereitet, in Rom ein, wo wenige Jahre später durch Goethe seine Lebensbahn bestimmt werden sollte. Erst hier werden ihm beim Genuß und im Studium der Kunstwerke Winckelmann und Mengs lebendig, während er sich „still und einsam fleißig" durch Kopien nach Antiken in der ungemein zarten und belebenden, von dem Dresdner Seydelmann neuerfundenen Sepiamanier seinen Lebensunterhalt schafft.[1]) Dabei muß sich in Meyer ein außerordentlicher kritischer Reifeprozeß vollzogen haben, dessen Früchte allein Goethes Bekenntnis einer tiefen Dankesschuld (in seinem Weihnachtsbriefe 1787) zu erklären vermögen: „Alles was ich in Deutschland lernte, vornahm, dachte, verhält sich zu seiner Leitung wie Baumrinde zum Kern der Frucht." Daß der jugendliche Lehrer auch als Schaffender später in die Bahnen des Klassizismus geleitet wurde, scheint uns eine natürliche Folge, die sich aus der leidenschaftlichen Konsequenz und dem Übergewicht der im Tiefsten künstlerischen Persönlichkeit Goethes erklärt.

Fremd muten uns heute in Meyers künstlerischem Charakterbild die vielen Naturstudien an, die, soweit sie datiert sind, aus der Zeit vor der Bekanntschaft mit Goethe stammen. Römische Priester, Matrosen, Gaukler, Bettler, Musikanten, Krüppel und Bußprediger, eine Schildwache, ein „Türke in Venedig", römische, marinesische, piemontesische, fraskatanische, florentinische und toskanische Männer- und Frauentypen wurden damals trocken und sachlich wie für ein Lehrbuch der Volkskunde festgehalten, genießbar allenfalls durch den Reiz frischer Farben. Bei all ihrem geringen künstlerischen Wert sind sie uns doch bemerkenswert, da sie den „vorgoethischen" Meyer mit offnen Augen für das ihn umgebende mannigfaltige Leben auf den Spuren der Natur wandelnd zeigen, sind sie doch mehr oder minder alle mit dem kennzeichnenden Vermerk: „ad nat." versehen.

Von Kompositionsentwürfen aus jener Zeit hat sich nur einer, eine ‚Aurora', entstanden „Roma, April 1786", erhalten. Sie verlangt ein besonderes Verweilen, da man aus ihr bereits manches für Meyers Künstlertum Bezeichnende ableiten kann. In der Mitte des Bildes schwebt Aurora mit ausgebreitetem Mantel, Elfen zu Füßen, einen Putto mit taugießendem Gefäße vor sich, nach rechts, wo eine dunkle Nachtgruppe, Genien mit großen Sternen über dem Scheitel, vor ihr zurückweicht, während Apollo auf dem Sonnenwagen mit stürmischem Rossegespann von drei Nymphen begleitet ihr ungestüm folgt. Das Ganze verrät Zug für Zug die Abhängigkeit von Guido Renis Deckenfresko im Palazzo Rospigliosi und würde näheres Eingehen nicht lohnen, hätte nicht Meyer fünf Jahre später den Entwurf wieder hervorgeholt. Daß die nunmehr erfolgende Umordnung eine Frucht neuer Prinzipien war, beweist eine Bleistiftnotiz auf der Rückseite des Entwurfs. Die ganze Gruppenfolge, die sich nicht ohne Schwung von links nach rechts bewegte, wurde nun um einen rechten Winkel gedreht, wodurch das längliche Format (40 × 18,5 cm) zu einer normalen Tafelproportion zusammenschrumpfte (37 × 47 cm), und die Vorwärtsbewegung wurde in ein ruhiges Schweben auf den Beschauer zu verwandelt, so wie wir es jetzt auf der Sepiazeichnung vom Februar 1791 vor uns sehen.[2]) Der starke Anklang an das berühmte Vorbild ist zwar geschwunden — von dem Gespann Apollos blieben nur die hinter dem Kopfe der Aurora kaum sichtbaren Pferdeköpfe — allein unschwer erkennen wir nun Einflüsse der von Meyer und Goethe stark überschätzten Carracci: Der Delphin stammt aus Agostinos Erbschaft, und die Eckenfüllung durch rechts und links schwer lagernde Gestalten (Meer und Erde) erinnert an die Kompositionsweise des Annibale, etwa in seinem Triumph des Bacchus und der Ariadne im Palazzo Farnese. Während bei Guido

Tafel III

[1]) Einige überraschend vollkommene Stücke fanden sich im Depot des Weimarer Museums.

[2]) Einen fast gleichen roheren Entwurf vom Januar 1791 besitzt ebenfalls das Weimarer Museum. Beide Fassungen entstanden in Stäfa.

Reni sich die himmlische Szene hoch über der morgendämmernden Meeresküste abspielt, ist bei Meyer alles, selbst Erde und Meer, Allegorie geworden. Trotz allem ist der Entwurf nicht übel gelungen und so fand er auch den Beifall Goethes, der im März 1791 lobte, Meyer habe „die glückliche Linie getroffen, worüber die Allegorie nicht hinausgehen" dürfe. „Es sind alles bedeutende Figuren, sie bedeuten aber nicht mehr, als sie zeigen, und ich darf wohl sagen, nicht mehr, als sie sind. Die Symmetrie und Mannigfaltigkeit geben der Composition eine gar schöne Wirkung, und der Reitz, der sich sowohl in Formen als Farben über das Ganze verbreiten kann, ist wirklich ohne Gränzen." Daß das Bild gewinnen werde, wenn Aurora höher schweben würde, bemerkte Goethe sofort. Er empfahl, die farbige Ausführung als „Sommerarbeit" vorzunehmen. Leider scheint Meyer dem Wunsche nicht entsprochen zu haben.

Der eben gezeigte Einfluß der Carracci war nicht nur äußerlich. Gerade in den ersten Monaten nach Goethes Abschied von Rom stand Meyer stark unter der Wirkung des Kirkebildes von Annibale Carracci[1]), das auch Goethe eine seiner „Favoritcompositionen" nennt und „eines von den Mustern, wie der Maler dichten soll und kann, Carracci habe es nun aus sich selbst oder aus den Alten". Meyer selbst leitete aus dem Gemälde einen Kanon der Kompositionskunst und Stoffwahl ab, in dem wir die Wurzel seiner viel später in den ‚Propyläen' veröffentlichten Abhandlung „Über die Gegenstände der bildenden Kunst" sehen dürfen. Die Vorliebe für homerische Stoffe lag in der auf die Antike gerichteten Epoche nahe, und es ist allgemein bemerkenswert, daß deutsche Künstler, indem sie ihrem Volkscharakter entsprechend die letzte Konsequenz zogen, in der griechischen Welt sich heimisch machten, während die Franzosen, David und seine Schule, theatralischer und in den Revolutionsjahren politisch erregter, an pathetischen Szenen aus der römischen Geschichte sich entflammten, deren Gedankenwelt ihnen ja auch seit mehr als 100 Jahren aus der Blüte ihrer klassischen Dramatik geläufig war. Heinrich Meyer sah bei Homer, wie er später in den ‚Propyläen' (II, 2, 163) sagt, „vieles bereits schon so lebendig, so einfach und wahr dargestellt, daß der Künstler bereits halbgethane Arbeit findet". In der oben genannten Abhandlung empfiehlt er für „historische Darstellungen" eindringlich zyklische Behandlung. Ein Odysseezyklus würde deshalb bei Meyer nicht verwundern. In der Tat erwähnt der Briefwechsel mit Goethe im Jahre 1789 mehrfach die Arbeit an einer Szene: ‚Ulyß, der die Nausikaa um Kleider und Essen bittet'. Aus der größeren Anzahl von Fassungen[2]) ist hier der vermutlich an Goethe gesandte Entwurf für die Wiedergabe gewählt worden. Es ist der einzige, der die von Goethe weggewünschten „Maschinen, womit die Bälle geschlagen werden," enthält. Meyer ließ den Plan fallen, wie er auch andere Odysseestoffe nur leicht skizzierte, oft höchst aphoristisch, so mehrfach die Ankunft des Dulders vor seinem Palaste, Odysseus und Kalypso am Strande und die Fußwaschung durch Eurykleia. Eine Szene nur, stofflich recht reizlos, ist in mehrfacher farbiger Ausführung erhalten: ‚Ulysses verbirgt seine Habe in Gegenwart der Minerva auf Ithaka'.[3]) Von der Idee des Zyklus als einer Folge ineinander übergreifender und sich selbst dadurch ohne wesentliche Hilfe des Dichters erklärender Szenen, wie sie Meyer selbst forderte und Friedrich Preller, sein bedeutendster Schüler, zu erreichen suchte, war freilich der Lehrer abgegangen.[4])

Tafel IV

Fast gleichzeitig mit der Nausikaa-Skizze, im Februar 1789, entwarf Heinrich Meyer die erste Zeichnung zu einem Bilde, das endlich bis zur letzten Vollendung durchgeführt wurde. Die Sepiazeichnung mit noch deutlich erkennbarer Brieffaltung befindet sich im Goethe-Nationalmuseum[5]), das Gemälde im Besitz des Züricher Museums, wo es für die Darmstädter Ausstellung 1914 wieder ausgegraben wurde: ‚Ödipus und Athene lösen das Rätsel der Sphinx.'[6]) Im Depot des Weimarer Museums hat sich nun auch der

Tafel II

[1]) Abbildung: Schriften der Goethe-Gesellschaft 5, S. 65.

[2]) Im Weimarer Museum.

[3]) Aquarell (29 cm breit, 35 cm hoch) im Museum, das gleiche in der Sammlung Kippenberg; Ölgemälde auf Holz (70 cm hoch, 90 cm breit) im Zürcher Museum, datiert: ‚Stäfa im August 1791'.

[4]) Eine Anzahl von Bleistiftzeichnungen zur ‚Ilias', die sich neuerdings im Depot fanden, sind späteren Datums und lehnen sich z. T. an antike Wandgemälde an, wobei sie den Einfluß Carstens' nicht verbergen.

[5]) Eine ähnliche im Weimarer Museum.

[6]) Aquarellgemälde, 75 cm breit, 95 cm hoch; datiert: ‚Stäfa im November 1790'.

farbige letzte Entwurf gefunden, über den Goethe sich im März 1791 ausführlich ausspricht. Während zweier Jahre also beschäftigte den Künstler das Problem, dessen endgültige Gestaltung den vollen Beifall Goethes, für den es ausgesprochenermaßen geschaffen wurde, erhielt. Ein antikes Basrelief im Palazzo Mattei scheint die Anregung gegeben zu haben. Das Ziel, daß sich das Bild selbst ausspreche, sollte erreicht werden. Darum steht Athene, wie Hermes mit dem Molykraut auf Carraccis Kirkebild hinter Odysseus, als zuflüsternde Rätsellöserin körperlich hinter Ödipus. Die schöne offene Landschaft rechts bezeichnet den Weg des Helden, die Höhle der Sphinx wird links angedeutet. Mit letzter Konsequenz finden wir in den beiden Gestalten Winckelmanns Forderung der Belebung der „marmornen Manier der Alten" und den „edlen Contour". Ödipus und Athene scheinen lediglich von ihrem Sockel herabgestiegen zu sein. Wir denken an den Hermes Farnese oder den Doryphoros des Polyklet, Meyer selbst sprach von einer ungewollten Ähnlichkeit mit einem Pylades auf einer Vase. Gesicht der Athene, ihr korinthischer Helm, die Schlangenkette der Aegis im ersten Entwurf weisen deutlich auf die Athene von Velletri. Zum Überfluß haben sich im Depot des Weimarer Museums nicht nur drei Aktzeichnungen der beiden Gestalten gefunden, sondern auch drei genaue Zeichnungen nach dem Hermes Farnese in der Größe unserer Figuren (60 cm) mit peinlich exakten vergleichenden Körpermessungen, ein schlagender Beweis dafür, daß aufs sorgfältigste nach den Verhältnismaßen bestimmter antiker Statuen verfahren wurde. Daß die Gewandung erst nachträglich übergeworfen wurde, ist bei beiden Gestalten leicht zu sehen. Goethe erkannte des Freundes Ziel sofort und antwortete bedeutungsvoll mit dem Vorschlag, „auf einen Canon der männlichen und weiblichen Proportion los zu arbeiten, die Abweichungen zu suchen, wodurch Charaktere entstehen, das anatomische Gebäude näher zu studieren und die schönen Formen, welche die äußere Vollendung sind, zu suchen". In der Figur der Athene fand Goethe den Künstler mit sich selbst noch nicht einig, und bei der Auffassung der Sphinx — sie ist übrigens auf dem Zürcher Bild anders gewendet — sei „wohl einiges zu erinnern". Wir müssen ihm beipflichten, wenn er Kopf und Brust kleiner, die ganze Gestalt schlanker, die Flügel größer wünschte, aber wir wissen jetzt auch aus Meyers Abhandlung: ‚Vom Wunderbaren; besonders von wunderbaren Thiergestalten als Gegenständen der bildenden Kunst' (Propyläen 1799, II, 2, 4), welche Schwierigkeiten er sich selbst in den Weg legte, als er die Sphinx im Gegensatz zu den überlieferten Formen peinlich genau nach Schilderungen der antiken Dichter darstellen wollte.

Wir haben bei dieser Komposition länger verweilt, weil hier allein Meyers Wollen und Vollbringen die Bahn der deutschen Kunstgeschichte schneidet. Hier zeigt er sich in stillem Künstlerernst und reinem Bildnerehrgeiz als ein überkonsequenter Befolger Winckelmannscher Forderungen, hier offenbaren sich die Grenzen seiner kritisch und theoretisch abgeleiteten Bildungskunst: das volle Überwiegen einer gedanklich begründeten Kultursehnsucht über das eigne schöpferische Wollen und Können. Der Schüler der Carracci war unter sichtbarer Wirkung der Kunstanschauung Goethes unter die Herrschaft eines edlen Begriffs gelangt, wohin ohnehin seine eigne unproduktive, unnaive Natur drängte.

Im Banne solcher archäologischen Kunstziele traf Meyer im November 1791 in Weimar ein. Als ihm Goethe nach Rücksprache mit seinem Herzog in dem denkwürdigen Briefe vom 21. August 1789 dauernde Lebens- und Gedankengemeinschaft, Heim und Brot in dem „nordischen Städtchen" angeboten hatte, hatte Meyer seine Wünsche bis zur Übersiedelung zusammengefaßt: „Ein paar Werke von eigener Erfindung nach äußerstem Vermögen auszuführen, die mir zur Schule werden müssen, in welcher ich die Ausübung in der Kunst noch wie unter den Augen der großen Meister erlernen soll, und dann möchte ich alles, was die Kunst Seltenes und Betrachtungswerthes noch außer Rom in Italien hat, mit Muße sehen und so gut als möglich nützen."

Daß er nicht darauf verzichten wollte, als ausübender Künstler bewertet zu werden, zeigt sein erstes Auftreten in der neugegründeten Weimarischen „Gelehrten Gesellschaft", wo er nach seiner Einführung am 17. Februar 1792 „sein neuestes Gemälde" vorwies. ‚Ödipus' war ihm „zur Schule" geworden. Der Archäolog Böttiger berichtet uns darüber: „Am Schlusse hat Herr Meyer, der schweizer Maler, der bei Goethe wohnt und viele Jahre in Italien zugebracht hat, sein neuestes Gemälde holen und vor uns aufstellen lassen. Meyer hat nach den neuen prismathischen Versuchen von Goethe das Colorit eingerichtet, und man

muß gestehen, es that auch jetzt am Abend unerwartet herrliche Wirkung. — Aber auch von der Seite des Gegenstandes und der Komposition verdient dies schöne Stück die laute Bewunderung, welche besonders beide Herzoginnen darüber äußerten. Es stellt die Gebrüder Kastor und Pollux vor, wie sie beide zu gleicher Zeit die zwei Töchter des Leucippus rauben. Beide holde Mädchen liegen den Räubern schon in dem Arme, halten sich aber von oben noch fest umschlungen. Dies und die dahinter stehenden Rosse machen eine herrliche reiche Gruppe. Köpfe und das ganze Costum sind nach ächten Antiken. Wieland stand mit unbeschreiblichem Enthousiasmus lange vor diesem Bilde, zeigte uns, wie viel Vorzüge dies vor der so oft wiederholten Vorstellung des Sabinerinnenraubes hätte, und nannte es ein Stück von seinem heidnischen Evangelium."[1]) Goethe sandte aus dem Lager von Marienborn am 7. April 1793 eine Kopie des ‚Raubs der Leukippiden' an Friedrich Heinrich Jacobi: es sei „nach einem alten Basrelief, nur daß sich dort die Mädchen nicht anfassen, und dadurch gewissermaßen ganz neu." Leider müssen wir dieses für Meyers Arbeitsweise so interessante Gemälde mit unter die 1806 geraubten rechnen. Eine ganz kleine Federumrißzeichnung im Goethe-Nationalmuseum (12×9 cm) gibt keinen Begriff davon.

Durch den ersten Erfolg aufgemuntert und, wie es scheint, durch die Erwartungen des Weimarer Publikums mitveranlaßt, wagte Meyer im folgenden Jahre (Juni und Juli 1793) einen weiteren Griff in die antike Sagenwelt: ‚Pelops gewinnt die Hippodamia im Wagenrennen'. Diesmal scheint er an seinem künstlerischen Unvermögen, eine derart erregte Handlung darzustellen, gescheitert zu sein. Eine farbig leicht getönte Zeichnung größeren Maßstabs ist allein erhalten.[2]) Sollte die Ausführung ins Große ebenfalls 1806 geraubt worden sein, so ist ihr Verlust nur deshalb zu bedauern, weil der Künstler unter die zahlreichen Zuschauer beim Wettkampfe „viele Bildnisse von unsern hießigen Freunden und Bekannten" mischte. Wir hätten dann eine interessante Porträtgalerie von Weimaranern der neunziger Jahre verloren.

Gerade damals hatte sich Meyer wieder einmal als Porträtist versucht. Im Juni und Juli 1793 während der Arbeit am ‚Pelops' saß ihm „die Fräulein S.": Amelie von Seebach. Das liebliche Tafel VII Mädchenbildnis[3]) mit dem geneigten Kopf und der Rose auf der Brust, das, obwohl genau datiert, bis vor kurzem für Charlotte von Stein gehalten wurde, fand nach Meyers eigener Meldung an Goethe nicht ungeteilten Beifall. Dasselbe gilt nicht von seinem lebensgroßen Aquarellgemälde, das uns das verdrossene Angesicht Goethes zeigt (vor 1793). Es soll nach zeitgenössischem Urteil sogar „frappante" Ähnlichkeit Tafel VIII besitzen mit dem durch innere und äußere Isolierung damals in Weimar vereinsamten, nicht glücklichen Goethe. Ganz offenbar leiden Meyers Bildnisse auf dem Wege vom Entwurf zur sorgfältigen Ausführung durch seinen Zug zu trockener Pedanterie. Wieviel lebendiger wirkt die flotte Bleistiftzeichnung der Lady Hamilton, die vielleicht schon 1790 entstand, und wie lebenswahr sein viel später anzusetzendes Tafel VI Selbstbildnis, eine Tuschzeichnung, die einer leicht kolorierten Kreidezeichnung (Wittumspalais) für die Tafel I Großfürstin Maria Pawlowna voranging! Es sagt uns bei aller Ähnlichkeit mit der bekannten Zeichnung Schmellers in Goethes Sammlung denn doch mehr als diese.[4])

Im Jahre 1794 — von Ende April bis Ende September — unterbrach Meyer seinen Weimarer Aufenthalt durch eine Studienreise nach Dresden, wo er in dem bedeutenden Wincklerschen Kabinett und in der Galerie seine Kunstkenntnisse eifrig erweiterte und im Auftrage des Herzogs Carl August für das im Bau begriffene Römische Haus im Park den ‚Genius' (il onore) des Annibale Carracci frei umgestaltend kopierte.[5]) Eigene Arbeiten traten dabei zurück. Zwei hatten schon vorher in Entwürfen

[1]) C. A. Böttiger, Literarische Zustände und Zeitgenossen I, 35.

[2]) In einem Halbkreis komponiert, 57 cm breit, 35 cm hoch; im Weimarer Museum.

[3]) Aquarell (31×43 cm) im Weimarer Museum und in gleicher Ausführung auf Schloß Kochberg. A. v. S. wurde 1798 Charlotte von Steins Schwiegertochter.

[4]) Neuerdings ist ein charakteristisches Gegenstück, ein Selbstbildnis des 25—30 Jährigen, aus dem Besitze der Zürcher Zentralbibliothek bekannt geworden in der Heinrich Meyer-Nummer des Lesezirkels Hottingen-Zürich, 5. Jahrgang (1917/18), 11. Heft. — Ein lebensgroßes Aquarellbild, fälschlich als Frau von Stein bezeichnet, hängt im Tiefurter Schlößchen, ein Porträt der Frau Hofrätin Meyer im Wittumspalais, eine Anzahl Zeichnungen, darunter eine Bleistiftstudie, Herzogin Anna Amalie in Neapel, birgt das Weimarer Museum.

[5]) Jetzt in der Decke des Saals der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar.

vorgelegen. Die eine, als ‚Glaube, Liebe, Hoffnung nebst einigen Kindern in Aquarell‘ im September 1807 ausgestellt, muß als verschollen gelten[1]), die andere, eine Darstellung der drei Parzen, zu der eine Reihe von Skizzen und eine aquarellierte Ausführung vorhanden sind, birgt keinen Funken Goethischen oder Hölderlinschen Geistes, nichts von der mythologischen Schwere der fast gleichzeitig entstandenen Carstensschen Zeichnung. Allerdings ist zu bemerken, daß auch hier wohl die von Goethe (in einem Briefe an Schiller) erwähnte Fassung, die Meyer noch wenig Tage vor seiner neuen Italienreise abschloß, nicht mehr vorliegt. Denn das nach ihr für Hufelands ‚Makrobiotik‘ gewiß frei und viel zu elegant gestochene Blatt zeigt ganz erhebliche Abweichungen von der farbigen Ausführung in Goethes Besitz. Die Gruppe darf als eine Illustration der Parzenszene in Goethes ‚Proserpina‘ aufgefaßt werden, da sie in dem großen Schlußtableau des Monodramas bei der Aufführung am 3. Februar 1815 wiederkehrte. Eine sorgfältig aquarellierte Darstellung der Unterwelt in Goethes Besitz erweist Meyer als den Erfinder des von Goethe selbst im ‚Morgenblatt‘ (1815, 8. Juni) rühmend beschriebenen Bühnenbildes. —

Im Dienste eines unerhört großen Kulturgedankens, der dem Hirne Goethes entsprungen war, betrat Meyer zu einunddreivierteljährigem Aufenthalte im November 1795 wiederum italienischen Boden. Den Lesern der letzten Schrift der Goethe-Gesellschaft ist der Grundriß des gewaltigen Plans bekannt, bekannt auch, in welchem Maße Meyer als Beauftragter Goethes die eine Seite, die ästhetische und kunsthistorische, zu bewältigen suchte. Für eigenes Schaffen blieb dem immer mehr zum Kunstforscher sich Umbildenden damals wenig Raum. Und so kam er in der Tat über einen mehrfach angesetzten Entwurf einer olympisch-homerischen Szene, die Schiller als „überaus glücklich und mahlerisch" rühmte, nicht hinaus.[2]) Dagegen haben sich zwei Aquarelle erhalten, die hier als fast einzige Zeugnisse Meyerscher Landschaftsmalerei, leider recht mangelhaft, wiedergegeben werden. (Tafel IX) Die größte Sorgfalt verwandte Meyer damals — auch hier mehr Kunsthistoriker als Künstler — auf eine ganze Reihe von Kopien, vor allem der ‚Aldobrandinischen Hochzeit‘, die den Besuchern des Goethehauses bekannt ist. „Es ist — schreibt er im März 1796 an Goethe — ein Stück, welches uns lange erfreuen und eine unerschöpfliche Quelle nützlicher Betrachtung und Belehrung werden wird. Ich kann wohl sagen, daß ich keinen Augenblick davor gestanden habe, ohne Unterricht zu empfangen, und daß ich in dieser kurzen Zeit mehr von der Mahlerey gelernt und begriffen habe als sonst in meinem ganzen Leben vorher. Und dieses wirklich im Ernst und aus Überzeugung gesprochen."

Wenn Meyer im Anschluß an die eben angeführten Worte den Wunsch hinzufügte: „Wenn mir doch noch einmahl eine Wand beschert ist, wo ich das, was ich jetz sammle, anwenden kann!", so sollte sich diese Sehnsucht in gewisser Weise bald nach seiner Rückkehr nach Weimar erfüllen. Dort war unterdessen eifrig der Neubau des 1774 durch Brand zerstörten Schlosses gefördert worden. Nach mannigfachem Wechsel ausländischer Architekten war man nunmehr bei der künstlerischen Innenausstattung angelangt, und Meyer mußte hier als der erwünschte Mann erscheinen. Hatte er doch von Rom aus 1796 für Schillers ‚Horen‘ eine ausführliche Beschreibung der Zimmer der Prinzessin Altieri geliefert und auch zeichnend eine große Menge von Einrichtungsgegenständen sich angeeignet. Als es sich darum handelte, das Zimmer der Herzogin Luise mit einem Fries zu schmücken, entwarf Meyer (1798, ausgeführt bis 1800) — wohl in Erinnerung an einen im Palazzo Altieri in Rom unter den Fenstern angebrachten Kinderfries — (Tafel X) eine Reihe von Kinderszenen, die „das menschliche Leben von der Geburt bis zum Tode" darstellen sollten. Der Neugeborene wird von Genien zu spielenden Altersgenossen, dann zur Schule geführt, geht mit Wissenschaft beladen in die weite Welt (natürlich als Altertumsforscher!), kehrt ins Elternhaus zurück, wo ihn Amors Pfeil trifft; unter Hymens Geleit schreitet er ins Brautgemach. Als Mann muß er hinaus ins feindliche Leben, muß wirken und schaffen als Sämann, Pflügender, als Hirt, Fischer, Jäger, Krieger, Richter und Priester. Er tränkt die Dürstenden, nährt die Hungernden, bekleidet die Armen, tröstet die Trauernden und beschirmt die Schwachen, um als Held gekrönt zuletzt

[1]) Bleistiftskizze im Depot des Weimarer Museums.

[2]) Hera und Athene besteigen den Streitwagen, um durch die aufspringenden Tore des Olymp den bedrängten Griechen zu Hilfe zu eilen (Skizzen im Weimarer Museum).

zwischen den Genien des Todes mit der umgestürzten Fackel das Grabgewölbe zu betreten. Selbst ein Genius schwebt er von dort zurück zur Allmutter Natur, von der er ausging. So wenigstens schließt sich sinnvoll der Ring über den Fenstern des kleinen Prunkgemachs im weimarischen Schlosse. Die Aufgabe, durch den Zwang der Buchstaben erschwert, wurde befriedigend gelöst; die fast hundert Kindergestalten heben sich in farbenfrohen Gruppen von der dunklen Wand aufs heiterste ab.[1])

Auch sonst erweist der Briefwechsel zwischen Goethe und Meyer bis ins kleinste die außerordentliche beratende Tätigkeit des Künstlers bei der Einrichtung des Schlosses, dessen künstlerische Oberaufsicht ihm durch herzogliches Dekret vom 7. Januar 1799 ganz und gar übertragen wurde. Vier Rundgemälde, die Erziehung der Diana darstellend, sowie die Deckenmalereien in Carl Augusts Privatzimmer gehen auf seine Entwürfe zurück, und der Wand- und der Deckenschmuck anderer Räume ist nach seinen Dekorationsskizzen ausgeführt. Auch beim Umbau des Theaters durch Thouret (1798) war Meyer künstlerisch beteiligt. Achtzehn „antike" Masken im Zuschauerraum, „lotrecht über jedem Säulenkapitell angebracht," rühmt ein Besucher im Jahre 1800. Sie stuften sich „von 2 Seiten von der komischen Karikatur zur Ruhe und tragischen Würde, mit einem zarten Gefühl des Schicklichen so gut ab, daß sie dem denkenden Zuschauer vor der Aufführung und während der Zwischenakte einen reichen Stoff zu allerley Betrachtung darboten".[2]) Sie fielen dem Theaterbrand 1825 zum Opfer. Ebensowenig Dauer hatten Meyers Giebelfiguren am Römischen Haus im Park, die, wahrscheinlich von dem Weimarer Hofbildhauer Klauer ausgeführt und 1796 angebracht, später neuen, vom Hofbildhauer Peter Kauffmann entworfenen weichen mußten. Noch heute jedoch kann der Besucher des Parks im unteren Durchgang des Römischen Hauses den von Meyer entworfenen, von anderen ausgeführten Tanz der Horen mit Apollo und seine zierlichen Embleme, seine Decken- und Eckenmalerei betrachten. Auch das Mozartdenkmal in Tiefurt, der Unterbau und das Becken des früher (vor 1800) in der Nähe des Hauses der Frau von Stein aufgestellten Ildefonsobrunnens, vor allem aber das von dem Gothaer Hofbildhauer Döll in Stein ausgeführte Euphrosyne-Denkmal ist damals von Meyer erfunden und entworfen worden, wie er sich ja schon 1796 bei der Skizzierung einer Anzahl von Entwürfen für das Grabdenkmal des Fräuleins von Koppenfels, das Klauer ausführte, einen „allzeit fertigen Monumenten Schmid" nannte. Noch im Jahre 1807 müht er sich vergebens im Auftrage Goethes mit dem Grabmal für den nach der Schlacht bei Jena in Weimar seinen Wunden erlegenen General Grafen Schmettau ab.[3])

Alle diese Zeugnisse beweisen Heinrich Meyers Anteil an der Weimarer Hof- und Ortsgeschichte. Aber auch mit der Weimarer und dadurch der deutschen Literaturgeschichte ist er als Buchkünstler und Illustrator vielfach verknüpft zu denken, wenn auch gerade hier das meiste Geleistete auf dem Wege zur Öffentlichkeit steckenblieb. Schon im Jahre 1793 hatte er für die Prachtausgabe der Werke Wielands bei Göschen eine Anzahl von Zeichnungen zum ‚Agathon' geschaffen, die, bereits von Lips gestochen, aus unbekannten Gründen nicht verwendet wurden, obwohl die geringen erhaltenen Reste weit mehr griechischen Geist atmen als die modischen Kupfer Rambergs. Auch ein Porträt Wielands, von dem Goethe bereits am 1. Februar 1793 einen Probedruck schicken konnte, ist nicht erhalten.[4]) Besondere Sorgfalt verwendete er in Rom, von Goethe im Namen Schillers darum gebeten, auf die Herstellung von würdigen Einbanddecken für Schillers Musenalmanache, von denen hier zwei Proben nach den Zeichnungen wiedergegeben werden. Auch in den Almanachen selbst finden sich Spuren seiner Mitarbeit, u. a. die nicht immer geglückte und schlecht gestochene Serie von Illustrationen zu den ‚Schwestern von Lesbos' der Amalie von Imhoff. Wer Goethes ‚Neue Schriften' Band 7 aufschlägt, begegnet Heinrich Meyer mehrfach. Mit welcher Sorgfalt er oft dem sehr mäßigen Stecher vorarbeitet, zeigt ein Vergleich seines ‚Orpheus' mit dem Stich in dem genannten Bande. Auch ein Entwurf zu Goethes ‚Braut von Korinth', eine

Tafel XII

Tafel IV

Tafel XII

[1]) Sechs Blatt Aquarellzeichnungen im Weimarer Museum, ebenso als Tuschzeichnungen im Zürcher Museum; 30 Blatt Vorzeichnungen (Feder und Kohle) in Originalgröße im Depot des Weimarer Museums aufgefunden.

[2]) Historisch-statistische Nachrichten von der berühmten Residenzstadt Weimar. Elberfeld 1800 S. 49.

[3]) Entwurf in Goethes Sammlungen: Schuchardt, Goethes Kunstsammlungen I, 277. Nr. 454.

[4]) Die in Schloß Belvedere hängende Zeichnung ist entgegen ihrer Beschriftung von Rehberg 1805 verfertigt. Vgl. Weizsäcker, Die Bildnisse Wielands S. 33.

kleine Sepiazeichnung mit Randskizze, steht höher als die schließlich für den Stich gewählte Fassung. Daß Meyer auch für romantische und humoristische Stoffe Stimmung aufbrachte, mögen die beiden Tuschzeichnungen beweisen, von denen die eine entfernt an eine Oberonsituation anklingt, während die andere (in der Wiedergabe sehr schlecht geraten) eine monologische Theaterszene darzustellen scheint. Tafel XII

Denn auch dem Theater, einem Hauptarbeitsfelde des Hausgenossen Goethe, blieb Meyer damals nicht fern. Von Iffland gewünschte Soldatenfigurinen zu ‚Wallensteins Lager‘ wurden nach der Weimarer Aufführung auf Kartons gemalt, und ein Porträt Wallensteins selbst — mehrfach im Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller erwähnt — hat sich neuerdings im Depot des Museums gefunden. Der Altertumskenner wurde als Berater herangezogen, als es sich um die Kostümierung der Furien in der ‚Iphigenie‘ handelte (Nov. 1800), und zur Aufführung von Goethes ‚Paläophron und Neoterpe‘, besonders aber für die ‚Adelphi‘ des Terenz (1801) schuf er ganz ausgezeichnete Figurinen und Masken, auf deren Rechnung der von Goethe betonte epochale Einschnitt in der Geschichte des Weimarer Theaterwesens durch Neubelebung der klassischen Komödie ganz wesentlich zu setzen ist. Ja, sogar an Illustrationen zu Goethes ‚Faust‘ wollte sich Meyer heranwagen. „Meyer wird es“ — schreibt Goethe freudig bewegt am 28. April 1798 an Schiller — „für keinen Raub achten, zu dieser barbarischen Produktion Zeichnungen zu verfertigen. Wir haben den Gedanken die Umrisse auf graubraun Papier drucken zu lassen und sie alsdann auszutuschen und mit dem Pinsel aufzuhöhen, eine Operation die vielleicht nirgends so wolfeil als hier gemacht werden könnte. Es sollen bald einige Versuche der Art zum Vorschein kommen.“ Wir brauchen es wohl nicht zu beklagen, daß der Plan des eingeschworenen Klassizisten nicht zur Ausführung gelangt ist. Erhalten haben sich dagegen neben einigen Bewegungsstudien nach Iffland in der Rolle des Pygmalion mehrere Blätter von höherem theatergeschichtlichen Interesse: szenische Skizzen nach der ersten Aufführung des ‚Tell‘ (1804). Auch an die ‚Proserpina‘-Einrichtung (S. 10) wäre hier zu erinnern. Tafel XI Tafel XI

Daß Heinrich Meyer neben all der Kleinarbeit nach seiner Rückkehr aus Italien kein größeres Werk vornahm, wird um so weniger verwundern, wenn man bedenkt, daß gerade damals die Früchte der im Süden erworbenen Kenntnisse und Grundsätze in den ‚Propyläen‘ und nach deren Eingehen in der ‚Jenaischen Allgemeinen Litteraturzeitung‘ niedergelegt wurden, daß ferner die praktische kunstrichterliche Arbeit bei Ausschreibung und Beurteilung der von Goethe und Meyer gestellten jährlichen Preisaufgaben den Weimarer Kunstfreunden wichtigste Angelegenheit war. Aus Meyers eigenem Munde wissen wir jedoch, daß er sich, nach Weimar zurückgekehrt, „gern der praktischen Kunst hingegeben hätte“, aber — so erzählt er 1817 „gar vielerley Unrecht habe ich um dieselbe Zeit erfahren und bin würklich gehindert worden, je ein bedeutendes Werk zu unternehmen und auszuführen, und es thut mir leid zu sagen, das Unrecht, so mir widerfahren, war fast immer von Künstlern wenigstens zubereitet. Unterdessen war und blieb mein Streben immer redlich dem Wahren und Rechten, oder was mir wenigstens so schien, zugewendet, und ich erschrieb mir eine Art von Reputation, die man mich nicht wollte ermahlen lassen.“

In Wahrheit ist Meyers künstlerischer Entwickelungsgang bei Antritt seines zweiten italienischen Aufenthalts als abgeschlossen zu betrachten. Ein kurzer, durch gedankliche Begrenzung eingeengter Weg war durchschritten, der bei einem Mangel an künstlerischem Impuls von selbst auf das ihm gemäßere Gebiet des Worts hindrängte. Schließen wir die Künstlerjahre des „italienischen Wanderers“ in epochemachende Ereignisse der römischen Kunstwelt ein, so haben wir an den Anfang das aufsehenerregende Auftreten Davids mit seinem ‚Schwur der Horatier‘ zu setzen (Frühjahr 1786), an den Schluß die berühmte römische Ausstellung Carstens' (1795). Das Werk des Franzosen verfehlte auf den jungen Schweizer seinen Eindruck im ganzen nicht, doch störte ihn der Mangel an Gemüt, das „Theatralische“ der Handlung; er vermißte „die schöne Wahrscheinlichkeit, das völlig Ungezwungene, die natürliche Einfalt“ als Bürgschaften für ein „wahres bleibendes Interesse“. Eine Welt scheidet ihn, der gerade damals seine erste ‚Aurora‘ skizzierte, von dem leidenschaftlichen Franzosen, der auch in der Verkleidung des Altertums aus der stürmischen Seele der Gegenwart schöpfte, wandelbar in außerkünstlerischen Überzeugungen. Als Meyer Carstens bei seinem zweiten Romaufenthalt kennen lernte, gewann er vor seinem Wollen große Achtung, obwohl er sich nicht zu seinem „Lobredner“ aufwerfen wollte, da jener ihm „in sehr wesentlichen Dingen,

ja gar in den Elementen der Kunst zu irren" schien. Wenn wir Heinrich Meyer überhaupt in Vergleich mit einem zeitgenössischen Künstler setzen wollen, so ist es Carstens, der dazu herausfordert. Gleiche Gedankengänge führten bei beiden zur Bevorzugung der gleichen Stoffwelt, deren Grenzen für Meyer unüberspringbar blieben, während Carstens, größer im Können, energischer im Wollen, reicher an Einfällen, sich von seinem künstlerischen Instinkt leiten ließ. Alle diese Künstlergaben mangelten Meyer, der in seinen Kompositionen als ein nüchterner, äußerlich treuer Nachahmer griechischer Formen erscheint dort, wo Carstens neugestaltend in die Gefühlswelt der antiken Sage eindringt. Zeigt Carstens Sinn auch für humoristische, drastische Situationen, so hält Meyer an seinem Streben nach „jenem Hohen, Stillen in der Kunst" in all seinen ernsten Entwürfen fest. Leitete Winckelmann die Formel von der „edlen Einfalt und stillen Größe" von der griechischen Kunst (Plastik und Baukunst) theoretisch ab, so forderte sie Meyer von sich und seinen Arbeiten praktisch und beschränkte die rein malerische Seite seiner Kunst auf ein Minimum. So war er in der Tat, um Caroline Schlegels Worte zu gebrauchen, „ein wahrer Kenner, obgleich kein Maler".

Um so bestimmender mußte ihn der Verlust seines bisherigen Lebenswerks im Jahre 1806 bei der Schriftstellerei festhalten. Zwar zeigt die starke Beschickung der Weimarer Jahresausstellung von 1807, daß der neue Direktor der Kunstakademie sich dem Publikum als Selbstschaffender vorstellen wollte, doch nur ein Gegenstand war darin neueren Datums: ‚Herkules im Trauerhause des Admet'.[1]) Das farbenfrische kleine Aquarellgemälde, das, im Januar 1807 vollendet, hier nach einer „in Haltung und Farben sehr löblichen Restaurierung" (Goethe) aus dem Jahre 1829 wiedergegeben wird, stellt eine Szene nach Euripides' ‚Alkestis' dar und gewinnt erhöhtes Interesse durch seine intime Entstehungsgeschichte. Im Jahre 1801 war einer der jungen Preisbewerber an der ihm von Goethe gestellten Aufgabe gescheitert, so daß Meyer dem Freunde Goethe versprach, aus dem Thema „eine Zeichnung in unserm Sinne zu machen, aber nur für unsern stillen Gebrauch". Das Format und die Dreiteilung — speisentragende Diener, zechender Herkules, Totenkammer der Alkestis — zeigen die Nachwirkung der aus der Aldobrandinischen Hochzeit gezogenen Lehre. Der seelische Zwiespalt Admets, der im Herzen voll tiefer Trauer über den Tod der Gattin seine Gastpflicht still erfüllt, wird durch das verbindende Kind augenfällig gemacht, so daß das Gemälde — klassische Bildung wie immer vorausgesetzt — die Forderung erfüllt, sich selbst zu erklären, indem es ohne Rücksicht auf äußere Wahrscheinlichkeit in der Dichtung getrennte Stimmungskomplexe vereint. Wir kennen keine Äußerung Goethes über diese letzte Arbeit Heinrich Meyers, die den Anspruch darauf erhebt, ein wohlüberlegtes künstlerisches Bekenntnis zu bekräftigen.

Tafel V

Wir dürfen uns kurz fassen in der Betrachtung der letzten 25 Lebensjahre Heinrich Meyers in Weimar. Legte er auch nicht, wie er selbst erzählt, nach 1806 für immer den Pinsel nieder[2]), so gehören doch seine Leistungen der Literatur in Form einer engen Mitarbeit an Goethes Zielen (Hackert, Winckelmann und sein Jahrhundert, Farbenlehre, Über Kunst und Alterthum) oder in eigenen Arbeiten (der Winckelmann-Ausgabe, vor allem seiner griechischen Kunstgeschichte). Künstlerischer Ehrgeiz bildet keine Triebfeder seines Schaffens mehr: überall dort, wo er entwerfend zur Zeichenfeder greift, geht das Ergebnis namenlos in das Werk eines andern über oder dient einigen Stunden der Huldigung und Feier. Der Hof des Herzogs Carl August trat nunmehr in das Zeitalter, in dem Erlebtes und Geleistetes zur Rückschau auffordert und der alte Brauch der Medaillenprägung sinnvoll empfunden wird. Hier war Meyer nicht nur der immer willige Berater Goethes, sondern häufig der geistige Urheber der Denkmünzen. Gelangte sein Entwurf zu einer Medaille auf die glückliche Vollendung des Schloßbaues (1804) auch nicht zur Ausführung und sind von seiner bis ins einzelne ausgeführten Zeichnung zur Rückseite einer Vermählungsmedaille auf Carl Friedrich und Maria Pawlowna (1804) nur zwei Probegüsse bekannt, so wurde doch seine Reformations-

[1]) Im Goethe-Nationalmuseum; die Erneuerung, zeichnerisch fast Selbstkopie, in der sorgfältigen Farbenwahl häufig abweichend, im Weimarer Museum.

[2]) Die Ausstellungskataloge der Jahre nennen u. a. „historische Stücke" im Schwarzweiß, vier „gelb in gelb" gemalte symbolische Darstellungen der Jahreszeiten und weibliche Allegorien auf Frühling und Winter, zu denen sich im Depot des Museums noch der Herbst gefunden hat. Sie erweitern das Künstlerporträt Meyers nicht.

medaille (1817) tausendfach verteilt, und die namhaftesten Medailleure der Zeit arbeiteten nach seinen Reversentwürfen: Bovy die Denkmünze auf die Großherzogin Luise 1825 und die Goethemedaille von 1829, Brandt die berühmte Jubiläumsmedaille auf Carl August und Luise 1825.

Auch dem jungen Hofe der Großfürstin Maria Pawlowna, der Meyer durch jahrelange Vorlesungen und durch Zeichenunterricht der Kinder besonders nahe stand, hat er gern seine künstlerische Hilfe mit kunstgewerblichen Gelegenheitsentwürfen geliehen, wenn es etwa galt, einen Stein für ein Geschenkarmband schneiden zu lassen oder ein sinniges Tintenfaß[1]) zu erfinden, eine prunkvolle Tischglocke oder einen antikisierenden Leuchter anfertigen zu lassen. Andere Arbeiten, die noch mehr dem Tage dienten, sind ganz verschollen. Aus Bertuchs ‚Journal des Luxus und der Moden[2])‘ kennen wir den Triumphbogen, den die weimarische Bürgerschaft an der Kegelbrücke nach Meyers Entwürfen bauen ließ, um Maria Pawlowna würdig zu empfangen (9. November 1804). Dort finden sich auch kleine Umrißkupfer nach den schmückenden symbolischen und allegorischen Gemälden Meyers, von denen einige 12 Fuß in der Höhe maßen. Verschwunden ist auch die kleine reizvolle Küstenlandschaft[3]), die der Künstler huldigend in eine von der Großfürstin seit 1813 als Sammelmappe benutzte Brieftasche stiftete; verschollen endlich die Figurinen zu dem berühmten Maskenzuge von 1818 und andres mehr. —

Im Jahre 1821 ließ Maria Pawlowna unter Meyers Beirat das zierliche Goethedenkmal hinter dem Schlößchen im Prinzessinnengarten zu Jena errichten. In Jena war es, wo der Dreiundsiebzigjährige durch den Tod seit Monaten von seinem Lebensfreunde getrennt seine letzten Tage zubrachte. Am 16. Oktober 1832 wurde er in Weimar zu Grabe getragen. Auf Anordnung des Großherzogs Carl Friedrich wurde ihm das gleiche Totengeleit, die gleiche Trauermusik zuteil, die Goethe auf dem letzten Wege begleitet hatte. Damals prägte man in der Münzwerkstatt von G. Loos in Berlin eine Erinnerungsmedaille auf Goethe; ihre Rückseite zeigt den Dichter in antikem Gewande, lorbeerbekränzt, im Arme die Lyra, wie er von einem Schwan mit ausgespannten Flügeln zu den Sternen getragen wird. Der Gedanke ist fast Zug für Zug Meyers nicht ausgeführtem Entwurf zu einer Gedenkmedaille auf Schillers Tod entnommen. Niemand hat dieses stille Totenopfer bisher beachtet, das letzte Zeugnis treuer Liebe des bescheidenen Menschen, der, im Schatten eines der Größten lebend, nicht groß war als Schaffender, groß aber durch die stille Treue und die edle Einfalt seines Wesens, durch die „englische Güte seines Herzens“.

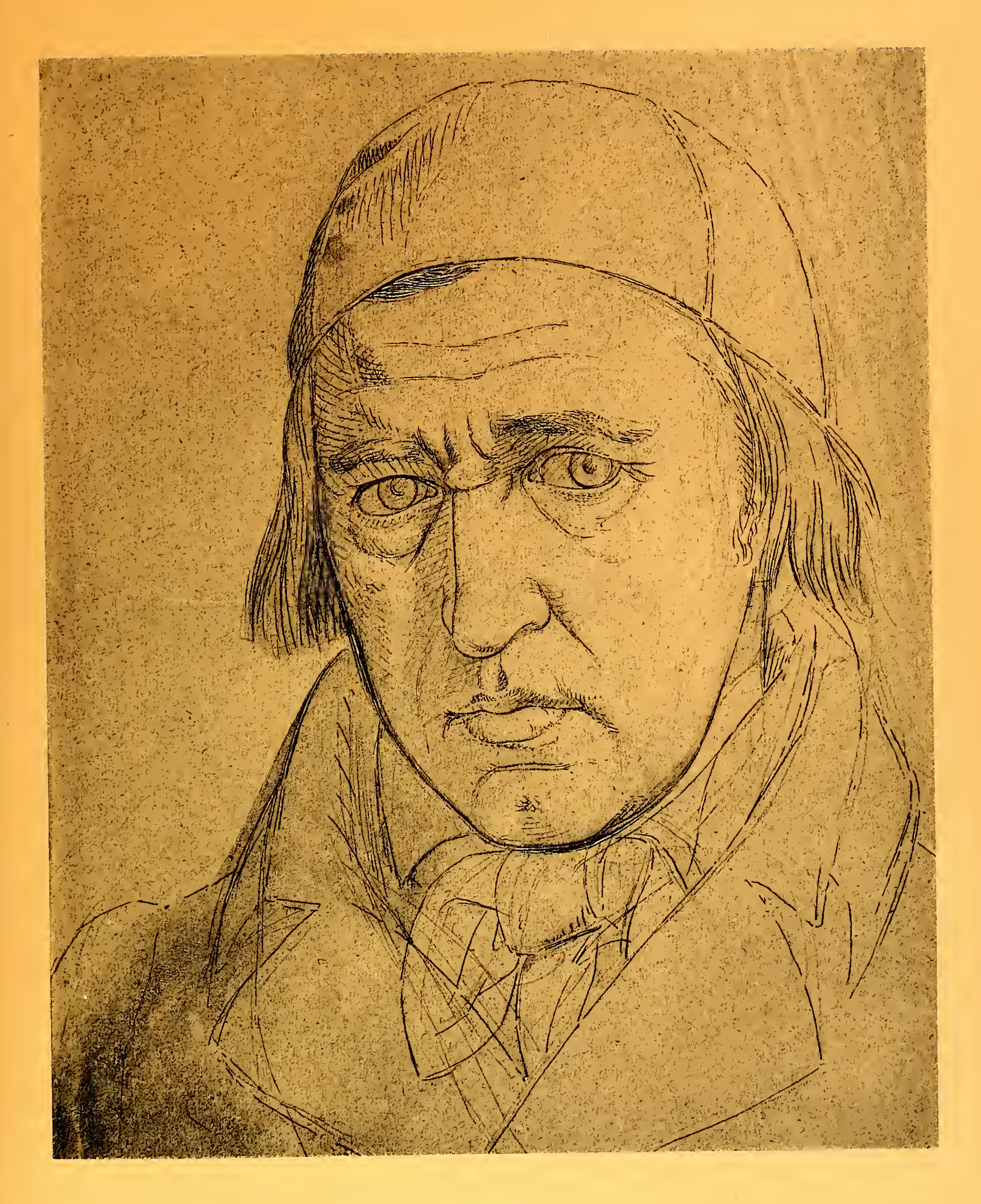
[1]) Preller, Ein fürstliches Leben. S. 99 f.

[2]) 1804, Heft 9.

[3]) Lose Bleistiftskizze im Museum. Preller, a. a. O. S. 110, mit selbstkennzeichnenden Versen Meyers vom 3. März 1814: „Aus Not und Widerwärtigkeiten | Hilft reiner Sinn, ein fester Mut. | Wer tüchtig ist, gerad und gut, | Sich selbst vertraut, das Rechte fröhlich tut, | Nicht zwecklos strebt, auch nicht zur Unzeit ruht, | Mag sicher hin zum Ziele schreiten.“







1. Selbstbildnis





2. Ödipus löst das Rätsel der Sphinx
1789



3. Aurora
1791



4. Odysseus vor Nausikaa
1789



5. Orpheus und Eurydike
1799



6. Herkules im Trauerhause des Admet

1807 und 1829



7. Lady Hamilton
1788





8. Amelie von Seebach
1793

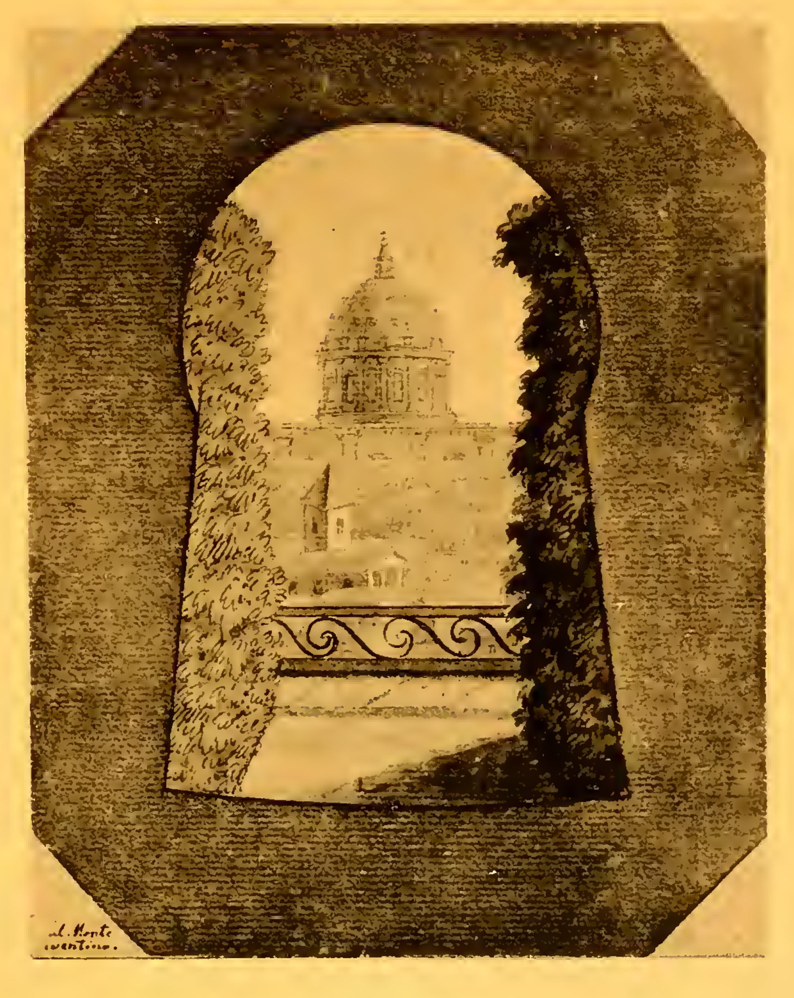




9. Goethe
Vor 1795



10. In der Villa Borghese
1796



11. Blick durch das Schlüsselloch auf St. Peter
1796



12. „Das menschliche Leben" (Entwurf zu dem Fries im Louisenzimmer des Weimarer Schlosses)
1798





13. und 14. Zur ersten Tellaufführung
1804





15. und 16. Kostümentwürfe zu den „Brüdern“ des Terenz
1801









